Englische Philologie

Die Hyperbel und ihre Verwendung bei Shakespeare

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau
vorgelegt von

Martin Perle
aus Breslau

Promotion: 1. März 1933

BRESLAU 1933

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen KG., Ohlau i. Schl.

Referent: Professor Dr. Horn
Korreferent: Professor Dr. Havers

Examen rigorosum: 20. 7. 1932

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

DEM ANDENKEN
MEINER UNVERGESSLICHEN MUTTER
GEWIDMET

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543117_0040

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung: Definition der Hyperbel und Aufgabenstellung.	7
I. Teil: Bedingungen und Triebkräfte, die zur Bildung von Hyperbeln in der Sprache führen:	
I. Die Enge des Bewußtseins als psycho-physische Bedingung für:	
1. Progressionstendenzen.	9
2. Das Streben nach der Durchschlagskraft der Sprache:	
a) Steigerung durch den Klang.	11
b) Steigerung durch den Inhalt.	12
II. Die Spannung zwischen Wollen und Wirklichkeit als Bedingung für das Verlangen nach:	
1. Wunschträumen.	14
2. Ausdruckstätigkeit.	16
3. Humor.	20
4. Geltung.	21
5. Affektischer Entladung.	22
III. Bedingungen und Triebkräfte in der dichterischen Sprache.	24
II. Teil: Die Verwendung der Hyperbel bei Shakespeare. Die Behandlung der Hyperbel in der englischen Literatur.	28
Beispiele für die Hyperbel aus ausgewählten Dramen Shakespeares.	
I. Abgeblaßte Hyperbeln, Redensarten.	33
II. Uebertreibungen aus dem Streben nach Nachdruck:	
1. in anschaulicher Schilderung,	33
2. in höfischen Umgangsfomren,	34
3. in geistreicher Redeweise,	35
4. im Streben nach Wirkung,	36
5. bei Bitten und Beteuerungen,	37
6. bei Drohungen und Vorwürfen.	37
III. Uebertreibungen als Ausdruck des Gefühls:	
1. Lustgefühle,	39
2. Unlustgefühle,	41
3. Ekstase.	43
Zusammenfassung.	45
Literaturnachweis.	47

Einleitung.

Definition der Hyperbel und Aufgabenstellung.

„Shakespeare und kein Ende," so lautet die Ueberschrift eines Aufsatzes von Goethe, der mit den Worten beginnt: „Es ist über Shakespeare schon soviel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt".

Jede Zeit muß mit den Methoden i h r e r Betrachtungsweise einem Menschen einer vergangenen Epoche näherzukommen suchen und das herauszuholen, was i h r dabei als besonders wertvoll erscheint. Unsere Generation, die überall im Leben die großen Zusammenhänge zu fassen sucht und in der Fülle des Spezialwissens die einheitliche Linie finden will, bewundert bei Shakespeare gerade die Art, wie er in seinen Meisterwerken die einheitliche Durchgestaltung in allen Figuren hervortreten läßt, wie eine Idee das Ganze durchzieht — denken wir an Macbeth — und nun auch in scheinbar belanglosen Handlungen und Personen wirksam wird. In der Atmosphäre eines Stückes ist alles zu harmonischem Einklang verbunden: Charaktere, Handlung und das daraus mit Naturnotwendigkeit sich ergebende Schicksal seiner Helden, sowie deren Sprache: „suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for any thing so overdone is f r o m the purpose of playing" (Hamlet III 2,17). Uebereinstimmung von Wort und Handlung fordert der Dichter hier an einer Stelle, wo er offensichtlich zu Fragen der Theatertechnik und des Stils Stellung nimmt. Nun wird gerade sein Stil durch zahlreiche, oft phantastisch gesteigerte, Uebertreibungen gekennzeichnet. Aber die heutige Shakespeare-Forschung hat zu zeigen versucht, wie sich dieses Stilmittel organisch aus der Darstellung des Stoffes ergibt, wie auch aus der Persönlichkeit

des Dichters und seiner Zeit. Bei solchen Menschen, wie Shakespeare sie schildert, erweist sich gerade die übersteigerte Sprache als die geeignetste Ausdrucksform. Warum das so ist, erkennen wir, wenn wir untersuchen, warum überhaupt in der Sprache des Alltags sowohl wie der Dichtung vielfach übertrieben wird, um dadurch vielleicht die Sprache Shakespeares und seiner Zeit noch schärfer zu erfassen.

Denn mit „Uebertreibung" und noch mehr mit der aus der antiken Stilistik dafür übernommenen Bezeichnung „Hyperbel"[1]) verbindet man zunächst die Vorstellung von etwas gewollt Uebertriebenem, von etwas gekünsteltem oder großsprecherischem Bombast. „Die deutsche Stilkunde . . . wird diesen Ausdruck, wenn überhaupt, nur noch da gelten lassen dürfen, wo es sich um rein verstandesmäßig gewollte Uebertreibungen handelt"[2]). Aber eine „verstandesmäßig gewollte Uebertreibung" wendet der Sprecher nur dann an, wenn er heuchelt oder lügt, wenn er Gefühle, die sonst unwillkürlich in gesteigerter Sprache ausgedrückt werden, mit Hilfe übertriebener, affektierter Rede vorzutäuschen sucht. Wann aber übertreibt der Mensch unwillkürlich und zu welchem Zweck? Auch die Sprache ist Tätigkeit eines lebendigen Organismus, der ein einheitliches Ganzes darstellt und in allen Lebensäußerungen zielgerichtet ist, nämlich auf seine Selbsterhaltung und Selbstentfaltung (Stern). Jedes Lebewesen strebt danach, die eigene Unvollkommenheit zu überwinden und sich auf gegebene Bedingungen einzustellen. Ohne sein Zutun suchen die Organe des Menschen, allen Hindernissen zum Trotz, ihre Aufgabe zu erfüllen. Er im besonderen ist ja auf regste Wechselwirkung mit der Außenwelt angewiesen, das Medium hierfür ist vornehmlich die Sprache. Die Art, wie wir sprechen und an unserer Sprache von Geschlecht zu Geschlecht weiterarbeiten, wird deswegen, ohne daß wir dessen gewahr werden, von mannigfachen zielgerichteten „Triebkräften" (Havers) in bestimmte Bahnen gelenkt, die der Natur des Einzelmenschen und seinen Beziehungen zur Umwelt Rechnung tragen; wenn wir auch, besonders was den Inhalt des Gesprochenen betrifft, je nachdem unseren Willen, unsere bewußte Ueberlegung hier einschalten.

[1]) Quellenmäßige Belege hierfür bei Gerber II, 2, 24 ff.
[2]) P. Beyer in Merker-Stammlers „Reallexikon", Art.: Hyperbel.

So wird es unsere Aufgabe sein, die psycho-physischen Bedingungen aufzuzeigen, auf Grund deren Kräfte im Menschen lebendig werden, die ihn ganz unmerklich dazu führen, Form und Inhalt des Gesprochenen der Wirklichkeit gegenüber zu steigern. Nicht verstandesmäßige Ueberlegung führt ihn dazu, denn die ratio ist, wie die heutige Forschung (Müller-Freienfels, Gustav Wolff u. a.) zeigt, so wenig die einzige Triebfeder unseres Handelns, wie sie die einzige Quelle der Erkenntnis ist; sie ist nur ein Teil jener Kräfte, die dem „Aktivitätszentrum" (Müller-Freienfels) entspringen, die der psychischen Struktur des Menschen entsprechen. Auch die Sprachforschung muß diese Kräfte in ihre Betrachtungen mit hereinziehen, und es genügt z. B. in unserem Falle nicht, nur das Material zusammenzutragen und daraus die allmähliche Bedeutungsabschwächung zu erkennen, sondern sie muß auf Grund dieses Materials nun mit Hilfe der Selbstbeobachtung und Einfühlung die verschiedenen Tendenzen zu verstehen suchen, die zu Uebertreibungen der Sprache führen. Selbstverständlich sind solche Tendenzen meist ineinander verquickt, nur der analytischen Untersuchung wegen müssen wir sie hier getrennt behandeln.

I. Teil.

Bedingungen und Triebkräfte, die zur Bildung von Hyperbeln in der Sprache führen.

I. Die Enge des Bewußtseins als psycho-physische Bedingung für:

1. Progressionstendenzen[2]).

Wenn man nach dem Zweck unserer Sprache fragt, so ist es in erster Linie der, unsere Wünsche und Eindrücke möglichst genau und mit geringstem Kraftaufwand wiederzugeben. Die Sprache oder, besser gesagt, der Sprecher sucht alle Schwierigkeiten, die durch Doppelsinn der Worte entstehen könnten, aus dem Wege zu räumen, Unbequemlichkeiten wer-

[2]) Nach Kainz 48 ff.

den ausgeglichen, alles Ueberflüssige und Entbehrliche beiseite gelassen[4]). Beim Uebertreiben dagegen wird mehr gesprochen als notwendig ist, und vor allem kann von einer genauen Wiedergabe des Aussagegegenstandes keine Rede sein.

Nun ist freilich keineswegs erwiesen, ob unsere Eindrücke, die wir durch die Sprache an unsere Mitmenschen weiterleiten, den wahren Sachverhalt wiedergeben[5]). Wir sind niemals imstande, den ganzen Ablauf der Geschehnisse in uns aufzunehmen. Von den vielen Reizen, die andauernd unsere Sinne treffen, heben sich nur einzelne, die uns anziehen oder abstoßen, kontrastierend heraus. Denn auch die Wahrnehmung ist keineswegs eine rein passive Tätigkeit[6]). Und ferner, Erinnerungsbilder von Erlebnissen, die uns wichtig erscheinen, werden, um nicht der Vergessenheit anheimzufallen, oft im Unterbewußtsein hinsichtlich ihrer Bedeutung für uns und ihrer Größe gesteigert. Es kommt zu den typischen Erinnerungstäuschungen, d. h. es werden z. B. Gegenstände, die einem aufgefallen sind, hinterher leicht überschätzt, ein Faktor, der beim Zeugenverhör vor Gericht bekanntlich eine große Rolle spielt[7]).

Der Grad solcher Täuschungen ist freilich sehr verschieden, je nach Alter, Geschlecht, Bildung und Urteilskraft des Betreffenden, der seine Vorstellungen durch die Wirklichkeit immer wieder regulieren kann; aber alles, was unsere Sympathie oder Antipathie herausfordert, was unser Denken weiter beschäftigt, erscheint uns wie unter der Lupe vergrößert. Das ist u. a. der Grund dafür, daß Berichte über Schlachten, Naturkatastrophen usw. oft so maßlos übertrieben sind. Die Enge des Bewußtseins ist also die Bedingung dafür, daß die seelischen Kräfte danach streben, für uns belangreiche Erlebnisse im Bewußtsein zu halten, und sie deswegen gegenüber allen anderen Eindrücken gesteigert erscheinen lassen.

---

[4]) Horn, Sprachkörper, S. 10.

[5]) Stern 185 ff., 232 ff.

[6]) Friedrich Sander weist z. B. nach, daß man vielfach Dinge zu sehen glaubt, die garnicht vorhanden sind. Ganzheit und Gestalt: I Funktionale Struktur, Erlebnisgehalt, Ganzheit. Arch. ges. Psych. 85 (1932), 237 ff.

[7]) Vgl. Luetgebrune: Parteifunktionär und Zeuge, und Karl Marbe: Bemerkungen zum vorhergehenden Aufsatz — s. Arch. f. ges. Psych. 59 (1927) S. 163 und 173.

2. *Streben nach der Durchschlagskraft der Sprache.*

a) Steigerung durch den Klang.

Noch deutlicher tritt eine Uebertreibung zutage, wenn wir versuchen, Geschehnisse, an denen wir großes Interesse haben, anderen mitzuteilen oder, wenn wir Wünsche äußern. Die Sprache hat dann nicht nur die Aufgabe, einen bloßen Sachverhalt zu übermitteln, sondern sie muß auch auf irgend eine Weise die Anteilnahme des Sprechers an diesem Gegenstand ausdrücken. Ein einfaches Wort ist oft zu schwach, diese erhöhte Funktion zu tragen; daher wird es verstärkt[8]): Dehnung oder Veränderung einzelner Vokale, stärkere Aspiration der Konsonanten, Tonfall[9]), Wiederholung des Gesagten, oder man wählt Wortverbindungen anstelle einfacher Worte. Denn, wenn der ganze Nachdruck einer bedeutsamen Aussage auf ein einziges Wort gelegt wird, anstatt auf mehrere verteilt zu werden, so entsteht bei dem Hörenden ein Gefühl, als hätte jemand auf dem Klavier eine Phrase erklingen lassen und mittendrin abgebrochen; er hatte erwartet, daß etwas folgen würde. So wird das Verlangen nach Rhythmus ein wichtiges Hilfsmittel für die nachdrückliche Redeweise, in der Kanzleisprache wählt man besonders aus Zweckmäßigkeitsgründen längere Wortverbindungen anstelle einfacher Verben, um sich klar und eindeutig auszudrücken. Aber hier am „grünen Tische" kann man peinlich auf genaue Wiedergabe bedacht sein und jede Wendung vorher lange erwägen, in der lebendigen Umgangssprache dagegen hat man dazu keine Zeit und keine Geduld. Genau so, wie man nicht ununterbrochen logisch denken kann sondern zwischendurch seine Gedanken frei schalten läßt, widerstrebt es uns auch, immer nur in logisch abgewogener Rede zu sprechen, es würde geradezu affektiert klingen. Es kommt uns nicht so sehr auf exakte Wiedergabe wie auf eine möglichst starke Wirkung auf unser Gegenüber an, deswegen sagen wir unwillkürlich lieber etwas

---

[8]) Horn, Sprachkörper, S. 136.

[9]) Steigerung durch den Klang und Rhythmus sind neuerdings oft Gegenstand der Untersuchung geworden. Elmo Lindholm: Stilistische Studien zur Erweiterung der Satzglieder im Lateinischen. Diss. phil. Lund 1931. Ueber die Veränderung englischer Vokale durch den Tonfall sind z. Zt. verschiedene Breslauer Untersuchungen unter Leitung von Wilhelm Horn im Gange.

zuviel, um den Eindruck nicht abschwächen zu lassen. Wir versuchen fast unbewußt, dieselben Vorstellungen, wie wir sie in unserem Bewußtsein haben, in dem des anderen wachzurufen[10]), da er doch auch wieder nur auf das seine besondere Aufmerksamkeit richten wird, was ihm möglichst deutlich vor Augen geführt wird.

2 b. *Steigerung durch den Inhalt.*

Wir sind oft gar nicht imstande, eine mathematisch genaue Maßangabe zu machen, und greifen bedenkenlos zu inhaltlich volleren Worten wie *jeder, alle, immer, niemals,* oder zu Superlativen ,sodaß wir mit Stendhal ausrufen müßten: „Wie vieler Vorsicht bedarf es, um nicht zu lügen"[11]). Besonders in den unteren Schichten, die nicht gewohnt sind, mit abstrakten Begriffen zu arbeiten, wird in gewöhnlicher Rede viel übertrieben. Wenn man in Schlesien einen Bauern nach einer weiteren Entfernung fragt, bekommt man im allgemeinen nicht die Antwort: „Zwei oder drei Stunden", sondern: „Huch, do missn Se mindestens a holben Tog loofen!" Doch liegt in der volkstümlichen Sprache auch sehr viel Positives, indem sie abstrakte Begriffe durch konkrete ersetzt. Die Sprache wird durch Bilder lebendig gestaltet, z. T. durch recht drastische und übertriebene Bilder, die zu dem geringfügigen Inhalt in viel zu hohem Verhältnis stehen; dazu wird man leicht verleitet, da es für das Abstrakte, das durch einen Vergleich mit dem Sinnlichen veranschaulicht werden soll, keine meßbaren Zahlen gibt, sondern dies ganz dem subjektiven Ermessen überlassen wird[13]). Ergötzliche Studien kann man in dieser Hinsicht bei fliegenden Händlern machen, die teils in gelehrt hochtönenden, teils in burschikos drastischen Reden dem Publikum ihre Ware gradezu aufzwingen. Gerade in der Sprache der Reklame wird gern eine Kontrastwirkung erzielt, wird das Gesagte mehr herausgestrichen, das Gegensätzliche hervorgekehrt.

---

[10]) Richter 369.
[11]) Zit. nach Kainz, S. 29.
[12]) Vgl. auch was Zobel über die Umschreibung des Wörtchens „nur" sagt, S. 72, oder über die ironische Uebertreibung, S. 192 ff.
[13]) Richter 361.

Demnach haben wir zwei weitere Bedingungen für Uebertreibungen kennen gelernt: sie liegen einmal in unserer eigenen Unvollkommenheit, d. h. in unserer Unfähigkeit, uns immer exakt auszudrücken; diesem Mangel suchen wir durch Uebertreibungen abzuhelfen. Und eine weitere Bedingung ist durch die Notwendigkeit, uns an unsere Umgebung anzupassen, gegeben, wenn es sich nämlich darum handelt, den andern zu beeinflussen und ihn von einem Thema zu überzeugen, das für uns von erhöhtem Interesse ist. Bezeichnenderweise ist das Wort „Uebertreibung" (in übertragenem Sinne) zum ersten Mal in solchem Zusammenhang erwähnt worden. Laut Grimms Wörterbuch findet es sich bei Herder in seinem Disput mit den Klotzianern[14]): „Herr Klotz würde dieser Uebertreibung des Ausdrucks mehr entgangen sein, wenn er nicht eben im Streit mit einem anderen den Poeten hätte kommentieren, sondern sich den ruhigen Eindrücken desselben, ohne einen fremden Gegenstoß, hätte überlassen wollen". Auch wissenschaftliche Thesen werden leicht überspitzt, sie erscheinen ihrem Urheber bedeutungsvoller, als sie in Wirklichkeit sind. Es gibt ja keine isolierten Probleme, jedes einzelne ist doch mit tausend Fäden an die verschiedensten Erscheinungen des Lebens geknüpft.

Verschärfen sich aber die Meinungsverschiedenheiten, so werden die Uebertreibungen entsprechend größer. Im Affekt tritt der jeweilige Gegenstand dann derart in den Vordergrund, daß alles andere zurückweicht, er selbst aber gewaltig vergrößert erscheint; die logische „ratio", das kühle „Berechnen" schwindet vollkommen. Aristoteles (Rhet. III.11) führt als Musterbeispiel für Hyperbeln den Zornesausbruch des Peliden Achill an. Im Zorn spielt die Uebertreibung eine wichtige Rolle, denn dadurch läßt man den Grund seiner Verärgerung noch größer erscheinen und weist alle sachlichen Ueberlegungen weit von sich. Welchen Zweck dieses oft gegen alle Vernunft gerichtete Gebaren des Menschen hat, wollen wir nun untersuchen.

---

[14]) Kritische Wälder, Bd. III, 1879, S. 329.

II.: Die Spannung zwischen Wollen und Wirklichkeit als Bedingung für das Verlangen nach:

1. Wunschträumen.

„Was nützt aber die Wut?"

„O, geistlos! Hat es Luther nichts genutzt — falls von Nutzen die Rede sein soll — wenn er den Tod fortschalt? Wißt ihr denn nichts von der Entlastung der armen Seele? Von der köstlichen Arznei, die im Fluchen liegt?"[15])

In dieser lustigen Karikatur Vischers liegt ein Teil unseres Problems verborgen. Was ist es für eine „Entlastung der Seele", die in der Wut ausgelöst wird? Wir sehen wohl, daß jedes größere Erlebnis uns in der Erinnerung gesteigert erscheinen kann, aber der Zornesausbruch ist zweifellos mehr als bloß die Folge einer zeitweiligen Erregung, es kommen dabei Gefühle zum Durchbruch, die der Kulturmensch, namentlich der Engländer, sonst sorgsam verdeckt. Der Anlaß ist dann eben ein innerer, er entspringt nicht aus einem einmaligen, vorübergehenden Erlebnis, sondern aus einer Stimmung, die lange im Unterbewußtsein vorbereitet war. Dies müssen wir also zunächst untersuchen, bevor wir die Uebertreibung als Ausdruck der wirklichen Erregung verstehen können. Wir leben ja ständig unter einem bestimmten Druck, unter dem Zwang der Verhältnisse. Unser Leben ist das Streben nach Selbsterhaltung, nach Erhaltung und Steigerung der Lust, nach höchster Glückseligkeit, ein Ziel, das natürlich nie erreicht werden kann. Ueberall stoßen wir auf Widerstände, so muß bei uns immer das Gefühl der Unbefriedigung, des Beengtseins zurückbleiben[16]). Dieses Gefühl begleitet uns ständig, es ist eine der Bedingungen für die Triebkräfte, die sich im Leben geltend machen und diesen Zustand des Unbehagens zu überkommen suchen. Allein, die Quellen dieses Uebels suchen wir nur ungern in uns selbst. Gewissensbisse sind qualvoll und verlangen gebieterisch Aenderung des augenblicklichen Zustandes, d. h. Selbstüberwindung und Energie. Doch unser Ich sträubt sich gegen eine solche Inanspruchnahme des Kräftehaushalts, deshalb suchen wir uns von unserem Mißgeschick an der

[15]) Fr. Th. Vischer, Auch Einer, S. 16.
[16]) Kainz, S. 33.

Stelle des geringsten Widerstands zu befreien, d. h. in der Phantasie. Hier sind unseren Wünschen keine Schranken gesetzt, wir können unseren Gegnern, wirklichen oder fingierten, alle Schuld zuschieben und sie, wenn auch nicht „in persona", so doch „in effigie" verbrennen. Das Unerreichbare wird hier erreichbar, wenn ein Gipfel in Gedanken erklommen ist, wird sofort ein noch höheres Ziel gesteckt. Eine köstliche Darstellung davon gibt uns Samuel Butler in „The way of all flesh"[17]). Er zeigt uns, wie sich Christina Ponitfex, ein ziemlich mittelmäßiger Charakter, in herrlichen Luftschlössern über ihre eigene Bedeutungslosigkeit hinwegzutäuschen sucht. Für den Beobachter sind solche Wunschbilder leichter zu greifen in den phantastischen Uebertreibungen bei Kindern oder Geisteskranken[18]).

Ein anderer Weg, diese Sehnsucht zu stillen, ist die Lektüre eines Romans oder der Besuch von Filmen, in denen manche das Leben so dargestellt finden, wie sie es sich erträumt haben. Bernard Shaw[19]) spricht von den Leuten, die 18 bis 30 Shilling wöchentlich verdienen und sich dafür im Theater an dem ihrer Meinung nach paradiesischen Leben der Reichen weiden, während es doch kein solch ideales Leben in der Wirklichkeit gibt. Aus demselben Grunde ergötzt sich die Jugend an Helden- und Indianergeschichten, um dadurch ihren Tatendrang und ihre Sehnsucht nach der Ferne zu betätigen. Gerade im jugendlichen Entwicklungsstadium wird am meisten geträumt, weil hier die Unzufriedenheit über die innere Schwäche am größten ist. Es artet mitunter geradezu zu einem Selbstkultus aus[20]), indem man sein eigenes Leid in Gedanken vor sich selbst und auch in „Aussprachen" mit Gleichgesinnten gewaltig übertreibt, namentlich bei uns in der Nachkriegsgeneration. Das Vakuum, das wir verspüren, zwischen der eigenen Unzulänglichkeit und Abhängigkeit einerseits und dem Ahnen einer werdenden Kraft und hohen Menschheitszielen andererseits muß ausgefüllt werden. Daher kann ein Ereignis, das Hören

---

[17]) Ed. Jonathan Cape, 1924, S. 166, 183.

[18]) Hans Prinzhorn: Bildnerei der Geisteskranken, Berlin 1922, S. 18.

[19]) Einleitung zu den „Stücken für Puritaner", S. 11.

[20]) Charlotte Bühler, Das Seelenleben der Jugendlichen, 5. Aufl., Jena 1929, S. 72 ff.

einer Propagandarede oder die Lektüre eines neuen Buches, geradezu zum „Erlebnis" im Dilthey'schen Sinne werden, indem es sich in unseren Augen kontrastierend von allen anderen Ereignissen abhebt (vgl. Abschn. I,1) und wir hierin die Heilung von allem Uebel, ein Entweichen von dem Druck, der auf uns lastet, zu entdecken glauben. Das ist mit der Grund — neben der äußeren Lebenslage natürlich — weshalb jede jüngere Generation leicht radikalen Ideen zuneigt[21]).

Wir glauben also mit Recht in unsere Betrachtungen über die Uebertreibung in der Sprache die übersteigerte Phantasie mit hineingezogen zu haben. Auch sie ist durchaus teleologisch bedingt, und die Sprache ist doch nur die Inkarnation unseres Denkens und Wollens und kann daher nur aus der Erkenntnis dieser Grundlagen heraus verstanden werden.

2. *Ausdruckstätigkeit.*

Andererseits kann sich der Mensch auch nicht mit bloßen Wunschträumen begnügen, so sehr sie ihm auch bis zu einer gewissen Grenze dienlich sind; ist doch sogar der Traum während des Schlafes — soweit sich die Wissenschaft schon damit beschäftigt hat - als zweckdienlich für den Organismus erwiesen[22]). Aber der Mensch in seiner zielgerichteten Ganzheit ist wieder nur ein Teilgebilde der Gesamtmenschheit, insbesondere seines engeren Wirkungskreises[23]). Er fühlt sich zur Umwelt hingezogen und sucht durch Wissen und Verstehen möglichst viel von ihr in sich aufzunehmen. Auch leidet er es nicht, die seelischen Vorgänge im Innern verborgen zu halten; sondern alle, mitunter die geheimsten Hirngespinste, die doch geistig-immaterieller Natur sind, drängen danach, sinnfällig wahrgenommen zu werden, sie wollen „ausgedrückt" sein. „In dem Ausdrucksbedürfnis besitzt alles Seelische gleichsam ein Vehikel, mit dem es aus der persönlichen Enge in die Weite des allgemeinen Lebens gelangt und im Gleichklang mit anderen Menschen sich objektiviert. Aber was wir damit als Ausdrucksbedürfnis be-

---

[21]) Theodor Ziehen: Das Seelenleben der Jugendlichen, Langensalza 1927, S. 57.

[22]) Hans Winterstein, Schlaf und Traum. „Verständliche Wissenschaft", 18, Berlin 1932, S. 101 ff.

[23]) Müller-Freienfels 258.

nennen, ist ein dunkler, triebhafter Drang, der an sich keine eigene Form der Entladung besitzt, wie der Trieb im engeren Sinne. Vielmehr ist er darauf angewiesen, sich anderer triebhafter Aeußerungsweisen zu bedienen, die bereits auf bestimmte Verwirklichungsarten angelegt sind"[24]). In vorgezeichneten Bahnen, d. h. in den verschiedenen menschlichen Tätigkeitsbezirken entfalten sich die Eigentümlichkeiten sowohl des Einzelnen, wie die eines ganzen Volkes und seiner Zeit: in seiner Literatur, Gesetzgebung, Kunst, in seinem Humor vor allem[25]), kurz in seinem ganzen Lebensstil und eben auch in der Sprache. Verbunden mit dem Drang, alle Kräfte, die in ihm lebendig sind, zu betätigen, ist das Verlangen nach Fülle des Ausdrucks, die Abneigung, alles nur auf das knappste Maß zu beschränken, in der Sprache wie in allen übrigen Lebensäußerungen[26]). Wohl sträubt sich der Einzelne dagegen, sein Innerstes durch affektische Aeußerungen kundzutun, weil er durch unsere Kultur dazu erzogen ist, sie zu vermeiden[27]); außerdem hat er einen seinen Gefühlen adäquaten Ausdruck gar nicht zur Verfügung. Deswegen wählt er gern Redewendungen, die schon vor ihm ein anderer als Ausdruck bestimmter Gefühle geprägt hat. Denn solche Worte, mit denen infolge ihrer Bedeutung oder ihres Klanges angenehme Assoziationen verbunden sind — und unser Streben und unsere Wunschbilder sind immer angenehm — ahmt jeder gern nach[28]), der nicht selbst ein besonderes sprachliches Talent hat. Sie gewinnen schnell an Beliebtheit und drängen sich uns förmlich auf die Zunge, wie alles, was uns innerlich erfaßt. Dann erst sind wir befriedigt, weil die Energie, die wir mit dem Wort assoziieren, durch das Aussprechen entladen wird[29]). Aber da solche Wendungen zu oft gebraucht werden, verlieren sie nach dem Gesetz der Reizabstumpfung ihre Kraft und müssen von neuem gesteigert werden. Vielleicht dürfen wir hier einen Vergleich aus der Erdgeschichte heranziehen, der sich

---

[24]) Prinzhorn, S. 18.
[25]) Fritz Egner, Humor und Witz unter strukturpsychologischen Gesichtspunkten. Arch. f. d. des. Psych. 84 (1932), 330 ff.
[26]) Horn, Sprachwissenschaft, S. 582.
[27]) Sperber, Affekt 60.
[28]) Jespersen 278.
[29]) Sperber, Bedeutungswandel 39.

bei v. Wartburg angedeutet findet[30]): Wie die Kräfte aus dem Erdinnern oft hohe Gebirge aufgetürmt haben und später die Erosion wieder ihre Gipfel abdeckt und sie nivelliert, so bildet der Mensch in der Gefühlsaufwallung hochgesteigerte Ausdrücke, die dann durch häufigen Gebrauch auf das Alltagsniveau herabgedrückt werden. Wartburg erwähnt[31]), wie in der Kulturverwilderung des Mittelalters die Bezeichnung für *nehmen*, lat.: *sumere*, in den romanischen Sprachen nicht mehr ausreicht und durch rohere Ausdrücke wie z. B. *prehendere* ersetzt wird, das heute freilich diese gesteigerte Bedeutung längst eingebüßt hat. Für das englische hat Borst eine Reihe von Beispielen zusammengetragen[32]). Ganz charakteristisch ist der Bedeutungswandel von *frightful*. Das Oxforder Wörterbuch zitiert an dieser Stelle Johnson: a cant word among women for anything unpleasing; ebenso bei *frightfully:* often hyperbolically as a mere intensive with adjs. of unfavourable connotation". Doch konnte Borst nachweisen, daß es auch schon als Verstärkung von angenehmen Empfindungen verwendet wird, d. h. daß der ursprüngliche Sinn des Furchtbaren, wie er noch im Verbum *to frighten* steckt, durch den alltäglichen Gebrauch ganz verloren gegangen ist.

Wie dann schließlich solche Ausdrücke im Uebermaß gebraucht, zur Manier werden, zeigen uns ein paar Sätze aus dem „White Monkey" von John Galsworthy (Tauchnitz 1924) S. 33/34: „Well, darling, I'm *awfully* late. It *was* good of you to get me Mr. Minho. I *do* hope they'll all behave . . . I *do* hope she'll have some clothes on; Michael always says it's a mistake when she has . . . Did you see Nesta's skit in „the Bouquet"? Oh, *too frightfully* amusing . . . *isn't* he (Ting-a-ling) Chinese? He does *so* round off the room." Das affektiert Klingende, Uebertreibende läßt sich in der Schrift nicht wiedergeben, nur an manchen Stellen ist es durch Kursivdruck hervorgehoben worden. Typisch für die Londoner Gesellschaft ist der häufige Gebrauch von *so, ever so*. Dabei wirkt auch die eigenartige Sprachmelodie recht übertrieben. Man kann es als „cant" im wortwörtlichsten Sinne bezeichnen. Eine solche Sprache ist treffend gewählt für

[30]) S. 225.
[31]) S. 233.
[32]) S. 52 ff., S. 67.

die Damen der Londoner „society", wie überhaupt für bestimmte Berufs- oder Altersklassen die Steigerungen in ihrer Sprache bezeichnend sind, die auch ja nach dem Zeitgeschmack verschieden sind. Denn, wie schon erwähnt, drängen sich uns gerade solche Worte auf, die unsere geheimen Wünsche und Ziele verkörpern, desgleichen suchen wir sie in unsern schöpferischen Leistungen zum Ausdruck zu bringen. Das bürgerliche 18. Jahrhundert übertrieb alles ins Sentimentale (bürgerliches Drama, Umgangsformen) und täuschte sich so eine moralisch vernünftige Weltordnung vor. Wir im Zeitalter der Technik und Rekordleistungen bevorzugen „kinästhetische" Metaphern[33]), d. h. Bilder, die das atemlose Hasten und Vorwärtsstreben möglichst getreu wiedergeben. Kasimir Edschmid verwendet Bilder besonders gern, etwa: „Das Fieber kurbelte bis an die äußerste Grenze!"[34]) Aber im Geiste zumindestens sind wir alle geneigt, Symbole zu prägen, wenn wir ein Ziel intensiv verfolgen; dann setzen wir unwillkürlich abstrakte Begriffe wie *streben, geistig erfassen* oder dergl. in wirkliche Bilder um, ja, sie erscheinen uns vielfach hinterher als wirklich geschaut im Traum[35]).

Viele Uebertreibungen unserer Sprache sind heute zu bloßen Höflichkeitsformeln geworden. In alten Zeiten, z. B. in der Sprache der Bibel, bestand noch tatsächlich das Verlangen, in dem Angeredeten möglichst angenehme Vorstellungen zu erwecken[36]), indem man ihm seine Unterwürfigkeit beteuert; wenn man etwa anstelle von *ich*: *dein Knecht* und statt *du*: *mein Herr* setzte, Begriffe, die in der englischen Wendung *your humble servant* oder gar im österreichischen *servus* nicht mehr zum Bewußtsein gebracht werden. Sonst sind übertriebene Wendungen vielfach Verlegenheitsphrasen der Zeitungsschreiber, gegen die strenge Sprachkritiker vergeblich kämpfen[37]), die sich jedoch auch nicht ganz frei von der Sprache ihrer Umgebung machen können[38]).

[33]) Deutschbein 42.
[34]) Zit. bei Herrmann 17.
[35]) Winterstein 104 ff.
[36]) Sperber, Affekt 59.
[37]) Engel, S. 366.
[38]) E. Hofmann bringt zwei originelle Belege, wie sich Storm und Gorki gegen sprachliche Uebertreibungen auflehnen, ohne selbst davon loszukommen. S. 3.

Denn der Drang nach Steigerung der sprachlichen Ausdrücke an sich wird sich immer wieder geltend machen, ebenso wie die Steigerungstendenzen auf dem Gebiete der Kunst, der religiösen Ausdrucksformen, der wissenschaftlichen wie der technischen Errungenschaften. Es ist geradezu experimentell nachgewiesen worden[39]), wie nach Erreichung eines Zieles sofort ein neues, noch höheres, gesteckt wird.

Von einem „Ueber"steigern, von einem ὑπερ-βάλλειν der Sprache, können wir dabei insofern reden, als immer eine Differenz zwischen Wollen und Können bleiben wird, weil immer das Wunschbild in Gedanke und Sprache dem erreichten oder erreichbaren Ziel vorauseilen wird.

3. Humor.

Das, was uns im Leben versagt bleibt, suchen wir uns durch unsere Phantasie vorzutäuschen und durch Worte teils indirekt, teils direkt zum Ausdruck zu bringen. Reiche Gelegenheit bietet sich hierfür in der ungezwungenen, scherzhaften Rede, in der man sich etwas „gehen lassen" kann, in der man nicht an die strengen Maße der Wirklichkeit gebunden ist. Da lösen wir uns von der ermüdenden Eintönigkeit des Alltags los, wir freuen uns an der bunten Fülle des Lebens und den mannigfaltigen Gegensätzen, dem Wechsel zwischen Groß und Unbedeutend, Gut und Schlecht, Erhaben und Lächerlich. In scherzhaften Redensarten und Witzen können wir diesen Kontrast nachahmen und noch steigern; etwa wenn A. Püchler L. A. Frankl in einem Briefe vorwirft[40]): „Deine Unverschämtheit ist so riesig, daß der Stephansturm daneben nur wie ein Zahnstocher aussieht". In der Vulgärsprache tritt die Freude an scherzhaften absurden Uebertreibungen namentlich solchen der obszönen Sphäre recht unverfälscht hervor[41]). Auch in Märchen und Sagen kann die Volksphantasie

---

[39]) Ferd. Hoppe, Untersuchungen zur Handlungs- und Affektpsychologie IX: Erfolg und Mißerfolg, Psych. Forschg. 14 (1931), S. 15.

[40]) Alois Brandl: Spätbriefe von A. Püchler an L. A. Frankl. Herrigs Archiv 158, 1929, S. 3 ff.

[41]) J. Müller in „Deutsche Volkskunde", Berlin und Leipzig. 1926. S. 186.

in herrlichen Uebertreibungen schwelgen. Eine irische Sage[42]) z. B. erzählt von einem Riesenschwein, mit dem zwei Heere gespeist wurden und an dessen Schwanz allein 9 Männer zu tragen hatten. Diese schöpferische Erfindungskraft, die sich dabei entladen kann, oder auch nur das Nacherzählen und Anhören solcher Geschichten übt eine befreiende Wirkung aus: Es ist das „Aufheben des auf uns lastenden allgemeinen moralischen oder Erziehungsdruckes, oder auch des Druckes, den unsere Mitmenschen durch die Gegnerschaft, die der Daseinskampf mit sich bringt, auf unsere Psyche ausüben, also auch das Aufheben einer, und zwar latenten Dauereinstellung"[43]). Grossart spricht von einer „Erhöhung des Ichs", die dadurch erzielt wird, daß wir das, was uns bedrückt, verzerrt und vergröbert erscheinen lassen. Das Ich „schüttelt die Verpflichtung zu einer ernsthaften Beachtung von sich ab, indem es an der Situation oder an den Menschen ihm gegenüber Züge entdeckt, die sie des Anspruchs auf wirkliche Berücksichtigung entkleiden"[44]). Der Untergebene spottet umso mehr über den Vorgesetzten, je mehr er sich vor ihm fürchtet. Beachten wir einmal, wie jemand von seinen Abenteuern berichtet, besonders von solchen, die mißglückt sind, wieviel wird dabei übertrieben, teils ins Grotesk-Drastische im Stile Wilhelm Buschs, teils gemütlich-heiter wie bei Jerome K. Jerome. Man wird zum Aufschneiden verführt durch die Freude am Spaßhaften, dadurch, daß man sich mit Hilfe des Humors über das Unangenehme hinwegsetzen kann.

4. Geltungsdrang.

Zugleich ist damit das Streben nach Geltung verbunden. man will sich selbst dadurch in den Mittelpunkt setzen und bei der Umgebung interessant machen. Dies ist eine der wichtigsten Triebkräfte für alle unsere Handlungen, auch wieder bedingt durch die Ziele, die uns vorschweben, und angestachelt durch die Hemmnisse, die uns dabei überall im Wege stehen.

---

[42]) Rudolf Thurneysen, Sagen des alten Irland, Berlin 1901, S. 1 ff. Ueber Zahlenhyperbeln im Volksmärchen vgl. Erdmann S. 205.

[43]) Othmar Sterzinger, Zur Psychologie des Witzes, Arch. f. d. ges. Psych. 83 (1932) S. 462.

[44]) II,136.

Wir suchen über unsere bisherigen Leistungen hinauszukommen, um auf irgend eine Weise den anderen zu übertrumpfen. Dies ist ein sehr positiver Faktor, insofern er uns zu Höchstleistungen anspornt. Wo aber die Kräfte dazu fehlen, werden sie in die Richtung des geringsten Widerstandes gedrängt, nämlich sie erschöpfen sich in großartigen Reden, im Bramarbasieren oder auch in der Selbstpersiflage. Je unsicherer sich jemand fühlt, umso größer wächst er in seiner eigenen Phantasie, umso mehr ist er darum versucht, seine Persönlichkeit zu betonen. Das ist bei der Jugend vielfach beobachtet worden[45]), in ihrem Gebaren und Auftreten wie in ihren Reden[46]). Auch auf den allerhöchsten Rangstufen kann man diese Eigenart wiederfinden. Die römischen Kaiser der Spätzeit lassen sich umso mehr Superlative in ihre Titel setzen, je bedeutungsloser sie werden, eine Sitte, die sich dann am oströmischen Hofe festgesetzt hat, im „Byzantinismus". Eine bissige Karrikatur darüber finden wir bei Liudprand von Cremona, der aus gekränktem Ehrgefühl heraus die übertriebenen höfischen Formen in ihr Gegenteil verzerrt[47]): „als er wie ein kriechendes Ungeheuer herankam, riefen die Schmeichler: Da kommt der Morgenstern, mit seinem Blick peitscht er die Sonnenstrahlen, der bleiche Tod der Sarazenen . . .; um wieviel besser hätten sie gesungen: komm, ausgelöschte Kohle, altes Weib, Waldteufel, Bauernlümmel, Schmutzfink . . ."

5. Affektische Entladung.

Liudprand will sich hier vor seinen Lesern rechtfertigen, die Ergebnislosigkeit seiner Mission vertuschen, vor allem aber sich selbst für die erlittene Unbill entschädigen, indem er seinem Zorne Luft macht. Jetzt können wir vielleicht die Frage beantworten, warum die Sprache des Affekts so übertrieben wird. Hier, wo die logische ratio, das Rechnen mit den Konsequenzen, ausgeschaltet wird, läßt man die Rücksicht auf die Umgebung fallen. An sich vermeiden wir sonst gern eine zu affektische Ausdrucksweise, weil es als aufdringlich gelten würde, den andern in unser Innenleben sehen zu lassen.

---

[45]) Spranger 146 u. a.

[46]) Beispiele für die übertriebene Sprache von jungen Mädchen bei Erich Hofmann S. 2 ff.

[47]) De legatione. Cap. 10. M. G. S. S. III,349.

Während man sich nun vorher in seiner Phantasie ein Reich aufgebaut hat, in dem nur Gerechtigkeit herrscht, in dem man selbst erhöht und der Gegner erniedrigt ist, tritt nun als erregendes Moment gerade das Gegenteil ein, das uns den Druck, der auf uns lastet, jetzt erhöht zum Bewußtsein bringt. Es ist ein Zusammenprall, wie wenn an einem sehr heißen Tage plötzlich kalte Luftmassen einbrechen. Wie in der Atmosphäre, so werden hier im menschlichen Mikrokosmos die Gegensätze mit elementarer Gewalt zur Entladung gebracht. Dann erscheint nicht nur das eigene Leid stark vergrößert, wir wählen auch eine möglichst gesteigerte Form. Affektbetonte Worte werden verwendet oder, wie Goldberger sie nennt, „Kraftwörter", aber nicht im ausschließlich obszönen Sinn, sondern „Aeußerungen, an denen sich verhaltene und nach Lösung drängende Affekte abreagieren"[48]), Worte, in denen sich die überschüssige Kraft austobt. Wir erinnern uns dabei an Wilhelm v. Humboldts viel zitiertes Wort[49]), daß die Sprache kein ἔργον etwas fertig Abgeschlossenes ist, sondern ἐνέργεια etwas, das ständig neu geprägt wird. Die schöpferischen wie die zerstörerischen Kräfte im Menschen, die erst in der Erregung hervorbrechen, geben sich uns in gewaltig gesteigerter Sprache kund. Dies ist der Fall, wenn er seinen Trieben die Zügel schießen läßt, deswegen hebt Goldberger besonders sprachliche Weiterbildungen aus der sexuellen Sphäre hervor, z. B. wenn *caedere* im Lateinischen anstelle von *coire* gebraucht wird[50]): da *caedere* eher *erschlagen* als *schlagen* bedeutet, so kann man sagen, daß hier eine maßlose, aus brutalen Urtrieben aufsteigende, affektische Uebertreibung die beiden gewaltigsten animalischen Triebentladungen von Mensch zu Mensch, nämlich den Coitus und den Mord, in der Vorstellung vereinigt. Die ungeheure stärkste psychophysische Erregung in beiden Fällen kennt keinen objektiven Tatbestand mehr; unter der blinden Gewalt eines dem Grade nach als gleich heftig erlebten subjektiven Affektzustandes werden zwei sachlich verschiedene Vorgänge gleichgesetzt."

---

[48]) I, S. 10.

[49]) Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues. Ges. Werke, 1907, Bd. VII, S. 46.

[50]) II, S. 105.

Doch nur in einer solchen einmaligen Erregung kommt die lang verhaltene innere Gärung zum Ausdruck; genau so werden erst im Zorn die heimlichsten und furchtbarsten Rachegelüste, mitunter in unmenschlich verzerrter Form, aus dem Reiche des Traumes und der Phantasie in das der Wirklichkeit hinausgetragen. Denn der hemmungslose Drang nach Entladung der Affekte wird gezügelt durch die Notwendigkeit der Unterordnung, durch das Verantwortungsgefühl vor der Gemeinschaft und die Rücksichtnahme auf religiöse und ethische Bindungen; die ratio, das Rechnen mit den Tatsachen, tritt wieder an seine Stelle.

III. Bedingungen und Triebkräfte in der dichterischen Sprache.

In der Sprache des Dichters sind Uebertreibungen noch viel ausgeprägter[51]), denn bei ihm ist alles das, was wir vorher an Bedingungen und Triebkräften zu analysieren versucht haben, zu einer höheren Einheit verschmolzen. Beim Jugendlichen z. B. konnte eine beliebige Begebenheit einen dauernden Eindruck hinterlassen und im Wunschbild, dem Verlangen nach „Expansivem" (Kainz), im unsicheren ahnungsvollen Tätigkeitsdrang zu einem Idealbild in der Phantasie gesteigert werden. Der Dichter nun empfindet noch viel schmerzhafter als der junge Mensch die Spannung zwischen der eigenen Schwäche und dem hohen Ziel, das ihm in seiner Phantasie vorschwebt. So mag ihm auch, analog zu dem, was wir beim Jugendlichen beobachtet haben, ein einzelnes, für uns belanglos scheinendes Geschehnis zum „Erlebnis" werden, indem er sich dank seiner besonderen Veranlagung tiefer hineinversenkt und in ihm Bedeutungsvolles entdeckt. In der Ausgestaltung und dem Versuch zur Lösung eines einzelnen Problems eröffnet sich für ihn ein Weg aus der Enge des Daseins herauszukommen, und dadurch wird er in eine ganz bestimmte Bahn gelenkt. Denn unter diesem einen Aspekt sieht er die Dinge, er wird einseitig und muß es auch sein[52]),

---

[51]) Die Stilistik erwähnte früher unter „Hyperbel" überhaupt nur Uebertreibungen der Dichtung und vergaß, daß auch im Alltag die Uebertreibung eine wichtige Rolle spielt, und daß erst auf Grund dieser Tatsache die Steigerung in der Dichtkunst verstanden werden kann (vgl. Kainz 26 ff.).

[52]) Walzel, S. 114.

um seine persönliche Kunst voll entfalten zu können. Schon in der Geschichts- und Literaturwissenschaft spiegeln sich die Zeiten und Männer in den Köpfen der einzelnen Forscher sehr verschieden wider, je nach ihrer Einstellung und der Zeitströmung. Um wieviel mehr muß der Dichter historische Persönlichkeiten und Ereignisse über die Wirklichkeit hinaus erhöhen, da er doch die Vorgänge des Lebens nicht „einfach nachahmt"[53]), sondern sie innerlich verarbeitet, sodaß sie dann der Ausdruck seines Lebensideals werden. Zugleich fühlt er die innere Verpflichtung, dieses Ideal, das seiner Meinung nach richtunggebend für die Menschheit sein kann, der Umwelt zu übermitteln; und in diesem Streben, auf die andern einzuwirken, muß die Sprache, wie wir vorher gesehen haben, eine weitere Steigerung erfahren. Bernard Shaw bekennt sich geradezu zum „Kunstprinzip der Uebertreibung"[54]), weil es anders garnicht möglich sei, seine Ideen klar und eindringlich vorzutragen. Aehnlich sagt er in der Einleitung zur „Heiligen Johanna": „But it is the business of the stage to make its figures more intelligible to themselves than they would be in real life; for by no other means can they be made intelligible for the audience."

Doch nicht nur der Inhalt, sondern — und zwar wieder in viel höherem Maße — auch die Form wird beim Dichter gesteigert. Wie er die Bindungen und Vorurteile, denen der Durchschnittsmensch unterworfen ist, nicht ohne weiteres anerkennt, sondern neue Wege zu finden sucht, so erschafft er sich auch eine Sprache, die nicht wie die unsere von Konvention und Logik beherrscht ist, sondern als Ausdruck seines Selbst dient. Erdurchbricht die Schranken, die ihm die Enge des Wortes entgegenstellt, ja er findet schließlich eine Sprache für innere Regungen, die andere kaum zu denken, geschweige denn auszusprechen wagen — denken wir z. B. an die rauschhaften Uebertreibungen Swinburnes. Dann folgt Bild auf Bild, ohne daß eines durch das andere bedingt wäre. Vergleiche werden durch Metaphern weitergeführt oder abgebrochen und neue an ihre Stelle gesetzt[55]). Denn wenn der Dichter die tie-

---

[53]) Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil. 1788.

[54]) In der Vorrede zu Great Catherine, zit. nach Helene Richter: Shaws Dramen aus der Kriegszeit, G. R. M. 8 (1920), S. 291.

[55]) Vischer, Aesthetik. 4. Bd. Leipzig 1853, S. 1226 ff.; Hudson I, 211 ff.

fen Zusammenhänge des Lebens zu erschauen sucht, wenn ihm die Unvollkommenheit unseres Daseins in ihrer ganzen Tragik zum Bewußtsein kommt, dann verschwinden schließlich unsere irdischen Maßstäbe vollkommen, wie sich im Weltall Raum und Zeit in der Unendlichkeit verlieren. Fritz Strich sagt im besonderen von den „Uebertreibungen" Shakespeares und Kleists[56]): „Wie sich das steigende Meer vom Sturm erlöst und die schwellende Wunde dem entzündeten Blute Raum schafft, so steigt und schwillt die Sprache des tragisch verwundeten und vom Schicksal aufgerührten Gefühls über jede Größe und jedes Maß hinaus. Alles, was in solche Bewegung hineingerissen wird und zur Sprache kommt, wird von ihr zerbrochen und überströmt und verliert das eigene Maß. Es wird unendlich verkleinert, unendlich vergrößert oder ganz verwandelt."

Hier, wo sich der Dichter mit seinem Werk weit über die Ebene der realen Wirklichkeit erhoben hat, will Strich eine solche Redeweise garnicht als „Uebertreibung" bezeichnet wissen, sie sei im Gegenteil noch viel zu eng für die gesteigerten Gefühle des Dichters. Aber wie in der gewöhnlichen Sprache, so findet auch in der dichterischen die gesteigerte Form schnell Anklang, und aus dem bisher Gesagten erklärt es sich leicht, daß die Sprache der Poesie, um lebendig zu bleiben und nicht zur bloßen Form und Dekoration herabzusinken, immer wieder eine Steigerung erfährt. Dies hat Pongs in seiner „Morphologie der metaphorischen Formen" dargelegt. Er hat uns hier eine Entwicklungsgeschichte der dichterischen Ausdrucksformen gegeben, von den „Frühformen" der Zaubersprüche und Heldenlieder über die „Vollformen" der Blütezeit bis zu den „übersteigerten Randformen", die dann durch neue Bildungen ersetzt werden. Dabei zeigt er uns, wie die Hyperbel schon in den Spielmannsliedern ihre Wirkung einbüßt[57]), weil die Vorstellung von der ungewöhnlichen Kraft des besungenen Helden und von der himmlischen Schönheit der Frau — ursprünglich aus dem Wunschtraum der Phantasie entstanden, bald Allgemeingut geworden war. Im Barock kommen dann die Hyperbeln zur höchsten Entfaltung[58]). Doch ist es nicht mehr das überschäumende Gefühl,

[56]) Strich, S. 200.
[57]) S. 167.
[58]) Pongs, S. 235 ff.

das zum Ausdruck drängt, sondern mit Hilfe des denkenden und messenden Verstandes, wird jetzt die Sprache immer weiter gesteigert. Und wenn sie auch immer bis zu einem gewissen Grade voller und weitgreifender sein kann als die ihr zugrunde liegenden gesteigerten Gefühle, so darf sie doch nicht zu weit getrieben werden. Dann kommen schließlich Bildungen heraus wie im deutschen Barock die Traueroden „auf Bestellung", von denen Pongs spricht. Dann wird es eine Hyperbel im allerengsten Sinne, etwas Gekünsteltes, Gewolltes, ein vorgetäuschtes Gefühl.

Von dieser Definition waren wir ja auch zunächst ausgegangen. Damit sind wir am Anfangs- und Endpunkt unserer Wanderung. Doch haben wir indessen feststellen können, daß in vielen Fällen ganz ungewollt übertrieben wird, und um die seelischen Bedingungen und Triebkräfte dafür zu erkennen, haben wir versucht — ausgehend von Sperber und Kainz — den inhaltlichen Steigerungen, d. h. solchen, die sich bereits in der Vorstellung ergaben, auf den Grund zu gehen, von der einfachen Erinnerungstäuschung über die furchtbarsten Uebertreibungen im Affekt bis hinauf an jene Grenze, wo Maßangaben für Raum und Zeit unmöglich werden. Bedingt waren sie durch die Aufgaben, die die Sprache als Funktion des Gesamtorganismus zu erfüllen hat, durch die Schranken, die dem Ich in seinem Expansionstrieb gesetzt sind, und die es nun unter Einsatz aller seiner Kräfte zu überwinden oder wenigstens scheinbar zu überwinden trachtet. Schließlich haben wir gesehen, wie die gesteigerten Wendungen, dank der „allem Emotionalen anhaftenden Suggestivität" (Havers) in den allgemeinen Sprachgebrauch übergehen, verblassen und dann, wie das Beispiel der Höflichkeitsformeln zeigt, entsprechend ihrer abgeschwächten Funktion auch sprachlich abgeschwächt werden[59]). Das gewollt Uebertriebene ist also erst sekundär, indem man mit Hilfe übertriebener Redeweise gesteigerte Empfindungen vorzutäuschen sucht. Dies soll uns im nächsten Abschnitt noch beschäftigen. Doch auch willkürliche Uebertreibungen können charakteristisch für eine Person sein, denn auch das Wollen eines Menschen ist Ausdruck seiner Persönlichkeit. Jedes Wort hat seine Berechti-

[59]) Horn, Sprachkörper, S. 18. Vgl. auch die Entwicklung, die die Verneinung im Englischen genommen hat. Horn, Zweck und Ausdruck, S. 1 ff.

gung, selbst wenn es das Umgekehrte von dem sagt, was der Sprecher meint.

II. Teil:

Die Verwendung der Hyperbel bei Shakespeare.

Die Behandlung der Hyperbel in der englischen Literatur.

Bevor wir nun dartun, wie Shakespeare die Hyperbel in seinen Dramen anbringt, wollen wir, der Betrachtungsweise von Pongs folgend, untersuchen, welche Steigerung die dichterischen Formen in der englischen Literatur erfahren haben, insbesondere auch, wie Shakespeare über dieses Stilmittel urteilt.

In seinen Anfängen ist der Stil der englischen Literatur noch relativ einfach und schmucklos. Die Heldendichtung ist wohl inhaltlich gesteigert, die Volksphantasie sucht hier im Wunschbild ihr höchstes Ideal an Kraft und Heldentaten[60]). Doch gibt es wenig sprachliche Uebertreibungen im einzelnen. Pongs[61]) erwähnt eine Stelle aus dem „Finnsburg-Fragment":

swurd — lēoma stod
swylce eal Finnsburuh fyrenu wære.

Chaucers Sprache ist anschaulich und reich an Bildern. Uebertreibungen sind bei ihm meist scherzhafter Natur[62]), wie er auch inhaltlich gern ins grotesk Zotenhafte steigert. Vom Bibeldrama her kannte man die bombastischen Reden der Herodesfigur, die, wie die Teufelsgestalten, Ausdruck des Volkshumors waren. So beschreibt Chaucer in den Canterbury Tales den König Antiochus[63]):

„Fortune him hadde so enhaunced in pryde,
that verraily he wende he mighte attayne
unto the sterres, upon every syde
and in balance weyen ech montayne,
and alle the flodes of the see restrayne."

Ganz anders wird der Stil in der Renaissance. Jetzt kann sich

---

[60]) Marga Kühnemund, Ausdruck der Intensität durch Quantität in der englisch-schottischen Volksballade, Diss. Marburg, 1930, S. 68.

[61]) Pongs S. 165.

[62]) Friedrich Kläber, Das Bild bei Chaucer, Berlin 1893, S. 428.

im Gegensatz zum Mittelalter der Mensch freier bewegen und seine Kräfte zur vollen Wirkung kommen lassen. Dies findet seinen Ausdruck in den großen Entdeckungen im geographischen Raum wie in den klassischen Studien, im Gedankenaustausch mit anderen Ländern, in der Loslösung von der alten Macht der Kirche und in England besonders im Aufschwung des nationalen Wohlstandes. So will denn die Dichtung nicht nachstehen und ist eifrig bemüht, neben der Fortsetzung der volkstümlichen Tradition im Drama, es in ihren Leistungen der Antike gleichzutun. So weit man nicht lateinisch schreibt und dichtet, ahmt man auch im Englischen genau die Kunstgriffe der Antike wie ihrer italienischen Wiederentdecker nach. Dies zeigt z. B. ein Brief Spensers an Harvey[64]), in dem er ihm Bewunderung für seine Dramen zollt: „Because they savour of that singular extraordinary vein of invention, which I ever fancied most and in a manner admired only in Lucian, Petrarch, Aretino Pasquill and all Italians . . . whose chiefest endeavor and drift was to have nothing vulgar but in some respect or other, and especially in lively hyperbolical amplifications, rare, quaint and odd in every point, and as a man would say a degree or two at least above the reach and compass of a common scholar's capacity". Doch nicht nur die gezierte Nachahmung des Italienischen führt zur „hyperbolica amplifications" — der Ausdruck „hyperbole" taucht zum ersten Mal in der Renaissance auf — es wirken auch noch andere Faktoren mit, wie das Streben nach Lehrhaftigkeit, das immer etwas Uebertriebenes in sich birgt. Besonders spürbar war der Einfluß Senecas, sowohl inhaltlich mit seinen Greuelszenen, wie in stilistischer Hinsicht mit seiner bombastischen Rhetorik[65]). Es ist nicht zufällig, daß seine Stücke gerade damals reichen Beifall fanden, er galt als Prototyp des klassischen Dramas, wie überhaupt bei der Uebernahme einer fremden Kultur zuerst meist das weniger Wertvolle Anklang findet. Am Rohen und Grausamen hing man noch sehr, es war das Erbe des Mittelalters[66]). Aber in diesem Drang nach Starkem, Ueber-

[63]) The monkes tale, 393 ff.

[64]) Zit. nach Henry W. Wells: Poetic imagery illustrated from Elezabethan Literature. New York 1924, S. 19.

[65]) Ausführlich bei John W. Cunliffe: The influence of Seneca on Elizabethan tragedy. London 1893.

[66]) Vischer I,30 u. a.

menschlichem wollte man immer mehr auf der Bühne sehen und hören, deshalb wetteiferten die Dramenschreiber jener Zeit darin, den schwülstigen Bombast immer weiter zu steigern. Und wenn auch damals ein kraftvolles Geschlecht blühte, so ging doch diese Sprache weit über das, was man fühlte und leisten konnte, hinaus[67]). Es war lediglich das Streben, den andern zu überbieten, sowohl im Aeußerlichen in prunkvoller Kleidung und sonstigen Extravaganzen[68]), wie in der Sprache in antiker Gelehrsamkeit und Ueberschwang des Gefühls. Was ursprünglich tatsächlich Ausdruck des erregten Gemütes ist, — und die damalige Zeit legte noch nicht soviel Wert auf Selbstbeherrschung wie die unsrige — das, was sich im Wort zu befreien sucht, wird hier zur Manier; der Schmerz und sogar Tränen und Seufzer werden hier bis ins Detail beschrieben und ins Ungeheure gesteigert. Ein jeder versucht, seinen Rivalen auf diesem Gebiet zu übertrumpfen[69]): „Sie verfielen in den Irrtum, die Form und das Wesen des Tragischen zu verwechseln und dieser Irrtum verleitete sie, die Aeußerlichkeiten immer mehr zu betonen und herauszuarbeiten". Eine große Rolle spielen in der geistreichen Unterhaltung die von spanischen Vorbildern übernommenen „Concetti". Trotz ihrer Künstelei muß man diese Manier immerhin aus der Zeit heraus verstehen[70]). „Es liegt hierin trotz einer gewissen Aeußerlichkeit jenes Ueberströmen aller Lebenssäfte, das der Renaissance eigen ist." Aber durch die dauernde Steigerung solcher Umgangsformen mußte sich diese Bewegung bald überschlagen; keinem der Dichter des 16. Jahrhunderts war es trotz beachtlicher dramatischer Leistungen beschieden, sich auf der Bühne zu behaupten.

In eine solche Zeit ist Shakespeare mitten hineingestellt. Wie er im einzelnen inhaltlich und stilistisch von ihr abhängig ist, wurde schon vielfach behandelt. Die Frage nach der Herkunft der Uebertreibungen läßt sich natürlich oft garnicht beantworten. Selbst, wo man wörtliche Uebereinstimmung mit älteren Dichtern feststellen kann, bleibt immer

---

[67]) Ueber den Stil der einzelnen Dichter. F. I. Carpenter: Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama. Diss. Chicago 1895.

[68]) Shakespeares England. Oxford 1917, II, S. 91 ff.

[69]) Max I. Wolff II,40.

[70]) Brandes, S. 55.

noch die Frage, ob die Stellen direkt entlehnt oder ob sie damals allgemein übliche Wendungen waren oder, ob sie sich organisch aus dem betreffenden Stoffe ergeben. Es gibt eben dichterische Ausdrucksformen, die sich ganz unabhängig von einander entwickeln. Deswegen kommt man heute davon ab, das Quellenproblem übermäßig zu betonen[71], vielmehr interessiert es uns, was der Dichter für Werte geschaffen hat, gleichgültig, woher er den Stoff oder einzelne Wendungen dazu genommen hat; ihre Auswahl und Bearbeitung sind ja doch sein eigenstes Werk. Da er aber doch die Sprache seiner Zeit sprechen muß, so ist es vielleicht wichtig zu erfahren, wie er über ihren überladenen Stil urteilt.

Im Anfang seines Schaffens, im „Titus Adronicus" ist er freilich noch ganz darin befangen und sucht seine Rivalen durch grauenvolle Reden und hohes Pathos zu überbieten, in Shaw'scher Sprache „to be better than Marlowe". Hier spielt noch kein inneres Erleben mit, aus dem gelehrten Wortschwall spricht noch kein Mitgefühl mit seinen Helden, trotzdem er gerade damit den Geschmack seiner Zeit getroffen, es wurde immer wieder aufgelegt und bearbeitet[72]). Aber bald fängt er an, sich über diesen Stil wie über den ganzen leeren Prunk seiner Zeit lustig zu machen. In Love's L. L. (V,2,406.) verwünscht Biron die

„taffeta phrases, silken terms precise
three-piled hyperboles, spruce affectation,
figures pedantical."

Mercutio schilt über die Modetorheiten der Zeit (Romeo II,4,28): The pox of such antic, lisping, affecting fantasticoes; these new tuners of accents! . . . Why, is not this a lamentable thing, grandsire, that we should be thus afflicted with these strange flies, these fashion-mongers, these perdonamis". Es ist ein Ausfall gegen das französisierende Wesen seiner Zeit. Er parodiert solche ausländischen Verschrobenheiten oft und gern, wenn er auch mitunter selbst in diese Manier verfällt. Er wendet sich gegen heuchlerischen Bombast wie z. B. im Coriolan gegen „acclamations hyperbolical" (I,9,51.), denn er verlangt Worte, wie sie dem wirklichen Gefühl entsprechen, wie aus dem eingangs erwähnten Zitat aus „Hamlet" hervor-

---

[71]) Walzel, S. 52. Gundolf II,217 u. a.
[72]) Gundolf I,19.

geht. Um jenes Grundsatzes willen, den er freilich keineswegs immer in den früheren Stücken befolgt hatte, mag er seiner Zeit, die an Marlowe und Kyd gewohnt war, „sweet" und „honey tongued" erschienen sein[73]). Wir müssen dabei auch berücksichtigen, daß vieles, was wir heute als sentimental und übertrieben empfinden, damals etwas Alltägliches war. Damals konnte man tatsächlich mit einem anderen Streit anfangen, weil er Haselnüsse knackte und der andere braune Augen hatte, wie es im „Romeo" (III,1,18.) heißt. Auch kam man von diesem übertreibenden Stil bald ab. Schon Middleton[74]) wendet sich in seiner Vorrede zu „The Roaring Girl" im Jahre 1611 gegen den übertriebenen Prunk im Auftreten und Reden: „for in the time of the great crop-doublet, your huge bombasted plays, quilted with mighty words to lean purpose, was only then in fashion". Es kündigt sich hier die Zeit bereits an, in der „reason over passion" herrschen sollte, in der man auch für die wirklich dichterische Sprache kein Verständnis mehr aufbrachte, soweit sie sich nicht in eine festgesetzte Norm fassen ließ, bis dann auch diese Richtung in ihr Extrem verfiel und von der Romantik überwunden wurde. Auch in Deutschland war es noch ein weiter Weg, bis man zum vollen Verständnis der Shakespeareschen Sprache vordrang. Erst Vischer und viele andere nach ihm versuchten Shakespeare ganz aus seiner Zeit heraus zu verstehen. Im besonderen hat sich Vischer vom Standpunkt des praktischen Lebens aus wie auch mit seinem Sinn für alles Schöne liebevoll in alle Einzelheiten versenkt, hat alle kleinen und kleinsten Züge herausgeholt und gezeigt, mit welch psychologischer Schärfe Personen durch Worte und Handlungen gezeichnet sind.

Wir wollen einen kleinen Beitrag dazu liefern, indem wir zum Abschluß an einigen Beispielen darlegen, wie auch die uns oft seltsam anmutenden Uebertreibungen in den Dienst des Ganzen gestellt sind und dazu dienen, die augenblickliche Seelenhaltung wie auch die ganze Persönlichkeit seiner Helden zu verdeutlichen.

---

[73]) Zit. b. Gundolf I,183.

[74]) Wilhelm Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas IV, Halle 1909, S. 378.

I. Abgeblaßte Hyperbeln, Redensarten.

Die folgenden Beispiele — wir haben der Uebersicht wegen nur je eine oder zwei der charakteristischen Stellen herangezogen — sind den sieben Meisterdramen entnommen, wie auch Stücken der früheren Perioden: „Titus Andronicus", „Richard III.", „Romeo und Julia" und „Heinrich V." und den letzteren Werken: „Wintermärchen" und „Sturm".

Natürlich sind viele Uebertreibungen Redensarten, wie sie in der Umgangssprache verwendet wurden. Unsere Klassiker suchten freilich das Vulgäre und Alltägliche in Shakespeares Dramen einzuschränken: Goethe änderte die Eingangsszene zu „Romeo und Julia", Schiller die Pförtnerszene im „Macbeth". Auch Vischer hielt sich noch für bemüßigt, seinen Hörern zu erklären, warum Shakespeare den alten Capulet unflätige Ausdrücke gebrauchen läßt[75]). Voltaire hielt sogar Worte wie: not a mouse stirring (Hamlet 1,1,10) für unpassend[76]). Doch Shakespeare verwendet mit Absicht übertreibende Redensarten, die auch schon in seiner Zeit, wie sich aus dem N.E.D. belegen läßt, als solche gang und gäbe waren: die vielen Zahlenhyperbeln, Phrasen wie: play till doomsday (Antony V,2.232.) usw. Auch Cascas Worte: „I can as well be hang'd as tell the manner of it" (Caes. I,2.235.) gehören hierher; sie passen auch so recht zu der behäbigen Persönlichkeit dieses „blunt fellow".

II. Uebertreibungen aus dem Streben nach Nachdruck.

1. Anschauliche Schilderung.

In vielen Fällen wird übertrieben, wo einer Person darum zu tun ist, auf eine andere einzuwirken, ihr etwas zu veranschaulichen oder sie in ihrer Meinung zu beeinflussen.

In den Jugendstücken sind freilich unter dem Einfluß Senecas anschauliche Schilderungen noch sehr überladen und mit klassischer Gelehrsamkeit verziert: Marcus weiß die Schönheit seiner unglücklichen Nichte nicht anders darzustellen als:

O, had the monster seen those lily hands . . .

[75]) Vischer II,258.
[76]) Wolff II.43.

he would have dropp'd his knife and fell asleep
as Cerberus at the Tracian poet's feet.
(Titus II,4,44.)

Vergleichen wir demgegenüber die farbenprächtige Erzählung von der Begegnung der Cleopatra mit Antonius. Hier wird die ganze Natur beseelt und beugt sich vor der Schönheit der Königin:

purple the sails, and so perfumed that
the winds were love-sick with them; the oars were silver,
which to the tune of flutes kept stroke and made
the water which they beat to follow faster,
as amorous of their strokes.
(Antony II,2,197.)

2. *Höfische Umgangsformen.*

Aus Gründen der Höflichkeit wird auch bei uns viel übertrieben; die Taten des Freundes werden erhoben, die eigenen verkleinert. Menenius sagt von den Wunden Coriolans, sie wären „like graves in the holy churchyard", worauf Coriolan (III,3.50.) erwidert:

scratches with
briers, scars to move laughter only.

Duncan spricht Macbeth seine Anerkennung für seine Gastfreundschaft aus: thou art so far before
that swiftest wing of recompense is slow
to overtake thee. (Macb. I,4.16.)

Lady Macbeth versichert ihrerseits:

„all our service
in every point twice done, and then done double,
were poor and single business to contend
against those honours deep and broad wherewith
your majesty loads our house. (Macb. I,6.14.)

Im „Macbeth" ist die höfische Sprache besonders herausgestrichen (z. B. in dem Botenbericht über die Schlacht II.1). Vielleicht liegt hier die Absicht des Dichters vor, den Kontrast zwischen der äußerlichen Sprache bei Hofe und den wirklichen Gedanken und Plänen seiner Menschen wiederzugeben. Charakteristisch ist die Hymne auf die Person des Königs im „Hamlet":

The cease of majesty
dies not alone, but like a gulf doth draw
what's near it with it: it is a massy wheel,
fix'd on the summit of the highest mount,
to whose huge spokes ten thousand lesser things
are mortised and adjoin'd. (Hamlet III,3.15.)

Rosencrantz kann sich hier garnicht genug tun an überladenen Bildern, von denen eines das andere ablöst. Dieser Stil wird oft parodiert, z. B. von Kent im King Lear (II,2.101.)

Under the allowance of cour great aspect,
whose influence, like the we rath of radiant fire
on flickering Phoebus' front —

3. Geistreiche Redeweise.

Der Witz spielt überhaupt eine wichtige Rolle in allen Dramen. Mercutio erwähnt einen „wit of cheveril, that stretches from an inch narrow to an ell broad" (Romeo II,4.80.). Auch wir lieben bisweilen geistreiche Spitzfindigkeiten und Scherze, um uns leichter über etwas Unangenehmes hinwegzusetzen. In dieser Lage finden wir Romeo (II.4), der sich in langen, für uns recht öden, Gesprächen mit seinen Freunden ergeht, während er mit seinen Gedanken anderswo weilt. In seiner Zeit galten, wie erwähnt, „concetti" als Probe besonderer Schlagfertigkeit, die jeder möglichst oft an den Tag zu legen suchte, weshalb wir derartige Reden später auch an Stellen wiederfinden werden, wo der seelische Zustand eine solche Effekthascherei nicht erwarten läßt. Shakespeare verwendet sie daher gerade, um die Geistlosigkeit und Unsicherheit bestimmter Typen zu zeigen, z. B. in den endlosen Wortspielen des Antonio und seiner Gefährten im „Tempest" (II.1). Oft wird eine scherzhaft-übertreibende Form gewählt, um dadurch eine bittere Wahrheit zu sagen. Der „fool" hat bei Shakespeare, wie es auch damals allgemein üblich war, dieses Privileg. Auf die Frage Lears (I.4 70) Dost thou call me fool, boy antwortet er: All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with. Oder er wirft ihm vor: thou gavest them the rod, and put'st down thine own breeches (I,4.171.). Der Wahrsager antwortet Charmian auf ihre Frage, wieviel Kinder sie haben würde:

If every of your wishes had a womb,
and fertile every wish, a million. (Antony I,2.36.)

Im Märchen können auch Unglücksfälle in grotesk-drolliger Form widergegeben werden, so in der Erzählung des Clowns in „Winters Tale“ (III,3.89.) . . . now the ship boring the moon with her main-mast, and anon swallowed with yest and froth, as you'ld thrust a cork into a hogshead . . . and how the poor gentleman roared and the bear mocked him, both roaring louder than the sea or weather. Es liegt hier eine Stimmung über dieser Romanze, ähnlich wie in dem Märchenspiel „Peter Pan“ von J. M. Barrie.

4. Streben nach Wirkung.

Im Witz beobachteten wir (Teil I, II.4) gleichzeitig das Streben nach Hervorhebung der eigenen Persönlichkeit. Jago versucht die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, indem er ein „Garn spinnt“, wie es in der Seemannssprache heißt. Dabei macht er spöttische Bemerkungen über England, die an die Totengräberszene im Hamlet erinnern: he gives your Hollander a vomit, ere the next pottle can be filled (Othello II,3.70.). Ganz besonders müssen natürlich die Feinde Englands als Aufschneider hingestellt werden[77]), namentlich die französischen Ritter in „Heinrich V.“, der in einer Zeit nationalen Hochgefühls abgefaßt wurde[78]). Der Dauphin preist sein Roß in höchsten Tönen, bald englisch, bald französisch: ça, ha! he bounds from the earth, as if his entrails were hairs; le cheval volant, the Pegasus, chez les narines de feu! When I bestride him, I soar, I am a hawk: he trots the air; the earth sings when he touches it; the basest horn of his hoof is more musical than the pipe of Hermes. (Henry V. III,7.12). In krassem Gegensatz dazu steht die edle leidenschaftslose Figur des englischen Königs.

Die größte Freiheit kann der Prahlhans im Märchenspiel haben. In Winters Tale sind Autolycus keinerlei Schranken gesetzt, und er weidet sich daran, den armen Bauern Angst einzujagen. Zum Schluß schwillt seine Rede zu mächtigen Akkorden an (IV,4.773.): He has a son, who shall be flayed alive; then 'nointed over with honey, set on the head of a wasp's nest then stand till he be three quarters and a dram dead; then recovered again with aqua vitae . . . etc. . . .

[77]) Eduard Eckhardt, Dialekt und Ausländertypen. In Materialien zur Kunde des englischen Dramas 32, 1911, S. 97 ff.

[78]) Doch direkt danach war die Essexkatastrophe, die den Umschlag in Shakespeares Stimmung beschleunigte. Wolff II.68 ff.

5. Bitten und Beteuerungen.

Andere suchen durch Schmeicheleien ihr Ziel zu erreichen. Antonius lobt seine Diener (IV,2.16.):

I wish I could be made so many men
and all of you clapp'd up together in
an Antony, that I might do you service
so good as you have done.

Enobarbus nennt dies:

one of those odd tricks which sorrow shoots
out of the mind."

Bei Beteuerungen werden die allerunmöglichsten Dinge versprochen, die freilich nicht immer ernst gemeint sind, wie die konventionellen Liebeserklärungen in „Romeo" (I,2.85.).

when the devout religion of mine eye
maintains such falshood, then turn tears to fires.

Seine Tränen sollen wie die Hexen nach dem Volksaberglauben im Wasser nicht untergehen[79]).

Richard III. ist ein Meister an Ueberredungskunst; trotz, oder grade wegen seiner Gebrechen beherrscht er die Menschen durch die Sprache. Er spielt den Bescheidenen und hat angeblich so viele Fehler: as I had

rather hide me from my greatness
being a bark to brook no mighty sea,
than in my greatness covet to be hid,
and in the vapour of my glory smothered (III,7.161.).

Ehrlich gemeint aber sind die Beteuerungen des Brutus in Caesar (IV,3.72.): I had rather coin my heart,

and drop my blood for drachmas, than to wring
from the hard hands of peasants their vile trash
by any indirection.

Oder wenn Desdemona Cassio versichert:

For thy solicitor shall rather die
than give thy cause away (Othello III, 3.27.)

nichtahnend, daß sie damit ihr eigenes Todesurteil spricht.

6. Drohungen und Vorwürfe.

Wie bei Beteuerungen so wird auch bei Vorwürfen übertrieben, indem der Gegenstand schroff herausgehoben wird.

---

[79]) Vischer II.230.

Octavian weist seine Schwester wegen ihres bescheidenen Auftretens zurecht (Antony III, 6,46):

the trees by the way
should have borne men; and expectation fainted,
longing for what it had not; nay the dust
should have ascended to the roof of heaven,
raised by your populous troops.

Statt dessen, so übertreibt er nun das Gegenteil:

but you are come
a marked-maid to Rome.

Aehnlich wird krass übertrieben, wenn versucht wird, einem anderen Furcht einzujagen. Deshalb schildert Tamora eine Gegend, die sie kurz vorher in der Buhlscene mit Aaron als lieblich bezeichnet hatte (Titus II, 3.11), plötzlich als ganz grauenerregend (II, 3.98):

they show'd me this abhorred pit
they told me, here, at dead time of the night,
a thausand fiends, a thousand hissing snakes,
ten thousand swelling toads, as many urchins,
would make such fearful and confused cries etc.

Alles Scheußliche, was man mit Hölle und Hexen in Verbindung brachte, wird hier den Zuschauern vor ihre Phantasie gezaubert. Ermöglicht wird ein solcher „Scenenwechsel" dadurch, daß der Elisabethanischen Bühne jegliche Kulissen fehlen.

Noch stärkere Mittel auf jemanden bestimmenden Einfluß auszuüben, sind Drohungen. Dabei ist es aber, wie wir im ersten Teil unserer Untersuchung gesehen haben, nicht allein um die Beeinflussung zu tun, sondern man will seine Erregung entladen, das, was man in Taten nicht verrichten kann, wenigstens in Worten zu tun:

By heaven I will tear thee joint by joint
and strew this hungry churchyard with thy limbs,

stößt Romeo (V.3.35) gegen Balthasar drohend aus. Dasselbe gilt auch vom Fluchen, wofür wir, im Richard III. zahlreiche Beispiele haben. Margarete gibt Elisabeth geradezu den Rat:

Think that thy babes were fairer than they were;
and he that slew them fouler than he is:
bettering thy loss makes the bad causer worse
revolving this will teach you how to curse
(Richard III. IV,4.120.)

Es liegt eine Erleichterung darin, daß man das eigene Leid übertreibt und den Feind in Gedanken und Worten noch schlimmer macht. Wir sehen hier, wie Shakespeare ganz bewußt aus scharfer psychologischer Erkenntnis heraus die Hyperbel verwendet.

III. Uebertreibungen als Ausdruck des Gefühls.

1. Lustgefühle.

Damit kommen wir nun auf die Gruppe von Uebertreibungen zu sprechen, die im Gegensatz zu denen im vorigen Abschnitt dazu dienen, in erster Linie einer seelischen Erregung Ausdruck zu verleihen.

Menenius äußert seine Freude über einen Brief von Coriolan (II,1.107.): a letter for me! it gives me an estate of seven years health . . . the most sovereign prescription in Galen is but empiricutic, and, to this preservative, of no better report than a horse- drench. In liebevoller Verehrung spricht Hamlet von seinem Vater (III,4.55.):

> See what a grace was seated on his brow;
> Hyperion's curls, the front of Jove himself,
> an eye like Mars to threaten and command;
> a station like the herald Mercury
> new-lighted on a heaven kissing hill.

Auffallend sind hier wie an vielen anderen Stellen die klassischen Anspielungen im Affekt. Allerdings muß man bedenken, daß damals in einer Zeit, wo sich die Gebildeten klassische Namen zulegten, diese Kenntnisse geläufiger waren als heute. Erst wenn Vergleichsbilder erdacht oder herbeigezerrt werden, kann man sagen, daß eine seelische Erregung unnatürlich ausgedrückt wird, wie dies im Renaissancedrama häufig der Fall ist.

Eine hohe Steigerung erfährt die Sprache, wenn die Liebe und Liebessehnsucht in Worte gefaßt werden will:

> Bondage is hoarse and may not speak aloud;
> else would I tear the cave where Echo lies
> and make her airy tongue more hoarse than mine
> with repetition of my Romeo's name.
>
> (Romeo II,2.160.)

Julia sieht in Romeo das denkbar höchste Ideal eines Mannes; alles, was sie sich an einem Menschen wünschen kann, will sie in ihm finden: (III,2.92.):

upon his brow shame is ashamed to sit;
for 'tis a throne where honour may be crowned
sole monarch of the universal earth.

Ebenso ist für Cleopatra Antonius der alles Ueberragende (Antony V,2.97.):

His face was as the heavens; and there in stuck
a sun and moon, which kept their course and lighted
the little O. the earth.

Und durch die Einwendungen Dolabellas gereizt, steigert sich sein Bild in ihrer Phantasie, bis jedes Maß verloren geht:

nature wants stuff
to vie strange forms with fancy; yet to imagine
an Antony, were nature's piece 'gainst fancy,
condamning shadows quite.

Wenn sie ihm gegenüber erkalten sollte, so hatte sie einst geschworen:

From my cold heart let heaven engender hail,
and poison it in the source, and the first stone
drop in my neck: as it determines, so
dissolve my neck; as it determines, so
dissolve my life! The next Caesarion smite!
till by degrees the memory of my womb,
together with my brave Egyptians all,
by the discandying of this pelleted storm
lie graveless, till the flies and gnats of Nile
have buried them for prey.

(Antony III,13.159.)

Bei Menschen, wie sie die tragischen Helden Shakespeares sind, muß sich das Hochgefühl der Liebe in einer solchen Sprache ihren Ausdruck verschaffen, in der sich die Bilder förmlich überstürzen. Othello wünscht sich bei seinem Wiedersehen mit Desdemona (II,1.183.)

If after every tempest come such calms,
may the wind blow till they have waken 'd death!
And let the labouring bark climb hills of seas
Olympus-high, and duck again as low
as hell's from heaven!

Jetzt, spürt er, ist der Höhepunkt seines Lebens erreicht. Bei Antonius finden wir die äußerste Entschlossenheit, sein Liebesglück mit Cleopatra zu genießen (I,1.33):

Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
of the ranged empire fall!

Aber zugleich empfindet er doch die Pflicht, seine Stellung zu verteidigen, und so fehlt seinem Tatendrang die feste Grundlage, und Shakespeare verspottet ihn deshalb durch seine Kontrastfigur Enobarbus (III,13.195.)

Now he'll outstare the lightning.

Das ist das Tragische bei seinen Helden, daß sie über sich hinaus wollen und doch vor der letzten Konsequenz gehemmt sind. Auch bei Macbeth finden wir ähnliches (III,2.16.):

But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer
ere we will eat our meal in fear and sleep
in the affliction of these terrible dreams
that shake us nigthly.

Und bei Hamlet ist es das Grundmotiv des Dramas, die Kluft zwischen Wollen und Vollbringen (I,5.29.):

Haste me to know't, that I with wings as swift
as meditation or the thoughts of love,
may sweep to my revenge.

In solchen Reden erschöpft sich seine Tatkraft und es kommt nicht zur Tat selbst[80]).

2. *Unlustgefühle.*

Unlustgefühle wie Schmerz und Verzweiflung werden im Elisabethanischen Drama (vgl. oben S. 32) in großer Breite geschildert. Auch Shakespeare ahmte anfangs diese Sitte nach, ohne daß er wirklich menschlich mit seinen Helden mitfühlte. „Der einfache unmittelbare Ausdruck für ein Gefühl geht ihm noch ab; statt dessen deklamieren seine Menschen über ihre Empfindungen oft in gesuchtester und geschraubtester Weise"[81]). Greifen wir einige dieser Verse heraus, wie sie Wolff an dieser Stelle zitiert (Titus III,1.226.):

I am the sea; hark how her sighs do blow
She is the weeping welkin; I the earth:
then must my sea be moved with her sighs;
then must my earth with her continual tears
become a deluge, overflowed and drown'd.

Wind- und Meer-Metaphern erfreuen sich bei Seneca wie bei

[80]) Vischer I.322.
[81]) Wolff I.174.

Shakespeare großer Beliebtheit[82]), doch fällt das nur an solchen Stellen auf, die von hohlem Pathos getragen sind, wie die eben genannten; an sich machen die Naturgewalten einen solchen Eindruck auf den Menschen, daß sich in allen Literaturdenkmälern dafür Belege finden lassen. Später läßt Shakespeare sentimentale Ausbrüche parodieren. Enobarbus ermahnt Antonius (I.2.137.): Cleopatra, catching but the least noise of this, dies instantly; I have seen her die twenty times upon far poorer moment ... she has such a celerity in dying." Von ihren Seufzern sagt er: they are greater storms and tempests than almanacs can report. Vielleicht sind daher auch ihre eigenen Reden nicht immer ernst gemeint (I.3.63):

> Where be the sacred vials thou shouldst fill
> with sorrowfull water?

Aber sonst sind gerade Entladungen im Affekt bedeutungsvoll, denn hier offenbart sich erst der wahre Charakter. Cassius verkörpert geradezu den Neid des unbedeutenden kleinlichen Menschen, der den großen beneidet und haßt. (Caesar I.2.135):

> he doth bestride the narrow world
> like a Colossus, and we petty men
> walk under his huge legs and peep about
> to find ourselves dishonourable graves.

Sein angeblicher Drang nach Freiheit ist in Wirklichkeit eine Anklage gegen sich selbst. Ebenso beneiden die Volkstribunen Coriolan um seine Erfolge:

> All tongues speak of him, and the bleared sights
> are spectacled to see him: your prattling nurse
> into a rapture lets her baby cry
> while she chats him ... (Cor. II.1.195).

Darunter mischt sich auch ein Gefühl der Verachtung für die Masse, das in den Römerdramen oft zum Ausdruck gebracht wird (Caesar I,2.243.): the rabblement hooted and clapped their chopped hands and threw up sweaty nightcaps and uttered such a deal of stinking breath ... that it had almost choked Caesar. Sicher schimmert hier des Dichters eigene Stellungnahme durch, der nicht den römischen, sondern den Londoner Pöbel dabei im Sinne hatte[83]). Freilich ergibt sich gerade in der

---

[82]) Cuncliffe aaO., S. 75.
[83]) Wolff II.63.

Ueberwindung solcher Unlustgefühle durch die gesteigerte Phantasie ein hohes Lustgefühl. Dies zeigen uns die vielen leidenschaftlichen Ausbrüche, deren die Shakespeareschen Helden fähig sind, in denen auch die niedrigsten Triebe des Menschen ans Tageslicht kommen, die sonst durch die zierliche Sprache des „Euphuism" verdeckt werden. Denken wir an Othello, wie ihm in seiner grenzenlosen Wut kein Mittel greulich genug erscheint, um seine Rache auszuüben (IV,1.174.): I would have him nine years a-killing. (IV,1.196.): I'll chop her into messes.

Lear rast gegen sich selbst, weil er unfähig ist, die grausame Enttäuschung zu überstehen. Er zürnt seinen eigenen Augen, die nicht fähig sind, die Tränen an sich zu halten (I,4.302).

I'll pluck ye out
and cast you with the waters that you lose
to temper clay.

Wenn der Schmerz in Verzweiflung übergeht, dann sucht man im Unwirklichen, im Nur-Gedachten Trost. So Elisabeth in „Richard III.", die zum Fluchen noch garnicht die Kraft besitzt, wie Margaret (Rich. III. IV,1.9.):

Ah my young princess, ah my tender babes!
My unblown flowers, new appearing sweets!
If yet your gentle souls fly in the air,
and be not fixéd in doom perpetual,
hover about me with your airy wings,
and hear your mother's lamentation!

3. Ekstase.

Damit läßt uns der Dichter schließlich in Gemütszustände blicken, die jenseits des gewöhnlichen Lust-Unlustgefühls liegen. Wir sahen bereits, wie Titus Andronicus seine nicht zu bändigenden Klagen durch den Vergleich mit dem Toben der Elemente rechtfertigt. Aber seine Sprache ließ uns kalt, weil kein wirkliches Gefühl dahinter stand, weil es nur eine konventionelle Redensart war. Aber wenn ein Mann wie Lear in jener Sturmnacht mit all seinen Leiden auch noch dem furchtbaren Unwetter ausgesetzt ist, was liegt dann näher, als daß der Mensch die Kämpfe in seinem Innern mit den zerstörerischen Kräften der Natur nicht nur vergleicht, son-

dern daß ihm auch die Vorgänge in seinem „state of man" identisch erscheinen mit denen in der Natur; er hat eine leise Ahnung, als ob die Trennung zwischen Ich und Natur aufgehoben sei.

Diesen Zustand finden wir am ausgeprägtesten bei Macbeth, der über sich selbst hinauswachsen und sich nur noch als Teil der Natur fühlen will, die seiner Phantasie in sichtbarer Gestalt zur Hilfe kommt (III,2.46):

Come seeling night,
scarf up the tender eye of pitiful day,
and with thy bloody and invisible hand
cancel and tear to pieces that great bond
which keeps me pale!

Aber das Furchtbare der Tat hat er in einer gewaltigen Vision vorher geschaut (I,7.18):

his virtues
will plead like angels trumpet-tongued against
the deep damnation of hie taking-off;
and pity like a naked newborn babe,
striding the blast, or heaven's cherubin horsed
upon the sightless couriers of the air
shall blow the horrid deed in every eye,
that tears shall drown the wind.

Es sind Bilder von einer Konzeption, welche Vischer an Michelangelos Fresken vom Jüngsten Gericht gemahnten.

Auch Clarence in Richard III (I,4.24) sieht die Schrecken des Jenseits:

Methought I saw a thousand fearful wrecks;
ten thousand men that fishes gnaw'd upon . . .

Oder er zeigt uns Bilder aus der Welt, die zwischen beiden liegt, die weder Tod noch Leben genannt werden kann — den Wahnsinn. So bei King Lear in der gespenstischen Gerichtsverhandlung oder in der Scene, wie Lear aus seinem Fieberzustand erwacht (IV,7.45):

You do me wrong to take me out o'the grave:
thou art a soul in bliss; but I am bound
upon a wheel of fire, that mine own tears
do scald like molten lead.

Die größte Vision, die der Dichter selbst hat, finden wir in einem ganzen Drama verkörpert: im „Tempest". Da kann seine Phantasie frei schalten, Zeit und Raum sind aufge-

hoben, die unsichtbaren Kräfte des Kosmos sind hier am Werke, um die eine Idee zu erfüllen: ein Leben, in dem Prospero, d. h. die reine Menschlichkeit, in der der Geist über die niederen Triebe dieser Welt herrschen soll. Aber alles ist nur ein Wunsch, ein Märchentraum, mit ihm nimmt der Dichter für immer Abschied von der Bühne: (IV,1.148):

These our actors
as I foretold you, were all spirits, and
are melted into air, into thin air:
and, like the baseless fabric of this vision,
the cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
the solemn temples, the great globe itself,
yea, all which it inherit, shall dissolve,
and, like this unsubstantial pageant faded,
leave not a rack behind. We are such stuff
as dreams are made on; and our little life
is rounded with a sleep.

Zusammenfassung.

Die genannten Beispiele waren aus verschiedenen Perioden des Shakespearschen Schaffens entnommen. Anfangs erschienen uns die Uebertreibungen noch sehr gekünstelt; sie wirken wie glänzender äußerer Zierrat, stehen aber mit dem Inhalt, den sie verkörpern sollen, nicht in organischem Zusammenhang. Doch wir sahen, wie Shakespeare bald solche Gepflogenheiten verspottet und parodieren läßt. Jetzt sind seine Gestalten selbst in ihren Taten und Leiden ins Uebermenschliche gesteigert und dementsprechend auch ihre Sprache. Der Dichter vermag alle, auch die extremsten menschlichen Regungen, die im Keim freilich in jedem von uns vorhanden sind, mit zu erleben und in der ihnen eigenen Sprache zum Ausdruck zu bringen[84]).

Die Kluft zwischen Vorstellung und Wort wird bei Shakespeare wie bei keinem andern Dichter überwunden. Wohl bezeichnen wir seine Redeweise vielfach als „Hyperbel", weil sie im Vergleich zu unsrer Alltagssprache übersteigert ist; wir sehen das Ziel unsres Sprechens darin, den absoluten

[84]) Gundolf I, 158 u. ö.

Tatbestand und nur das wirklich Mögliche und Denkbare aus zu drücken. Aber trotzdem erwies sich uns die Uebertreibung in vielen Fällen als zweckmäßig; sie dient, wie unsre Untersuchung zeigen sollte, zur Ueberwindung mancher Unvollkommenheiten, insbesondere dadurch, daß in Worten und Gedanken Ziele erreicht werden, die in Wirklichkeit immer versagt bleiben. Bei Shakespeares Helden mußte sich nun diese tragische Spannung zwischen Wollen und Vollbringen viel deutlicher auswirken. Ihre Eigenart besteht grade darin, daß sie sich nicht den gegebenen Verhältnissen fügen, sondern die Welt nach ihrem Maßstabe messen wollen. Allen ist es beschieden, an diesem Vorhaben zu scheitern. Nur Einem gelingt, wie wir zum Schluß gesehen haben, die befreiende Tat, der Sieg über die Begrenztheit und das Elend des Daseins, nämlich Prospero, aber eben nicht mehr im Bereich der Wirklichkeit, sondern nur im Traumland, im Märchenspiel.

Literaturnachweis.

I. Sprachwissenschaft.

Borst, Eugen: Die Gradadverbien im Englischen, Heidelberg 1902.

Goldberger, Walter: Kraftausdrücke im Vulgärlatein I „Glotta" 18 (1930), S. 8 ff.; II „Glotta" 20 (1932). S. 101 ff.

Havers, Wilhelm: Die Unterscheidung von Bedingungen und Triebkräften beim Studium der menschlichen Rede. Germ.-rom. Mon. 16 (1928), S. 13 ff. Handbuch der erklärenden Syntax, Heidelberg 1931.

Herrmann, Ferdinand: Modische Erscheinungen im heutigen Deutsch. Diss. Heidelberg, 1931.

Hofmann, Erich: Ausdrucksverstärkung. Kuhns Zeitschr. f. vergl. Sprachforschung, Erg.-Heft 9 (1930).

Horn, Wilhelm: Sprachkörper und Sprachfunktion, 2. Aufl., Leipzig, 1923.

— Zweck und Ausdruck in der Sprache: Die Verneinung im Englischen, Anglica, Brandl-Festschr. Leipzig 1925.

— Die englische Sprachwissenschaft, Streitberg-Festschr., Heidelberg, 1924, S. 512 ff.

Jespersen, Otto: Die Sprache. Heidelberg, 1925.

Otto, Ernst: Zur Grundlegung der Sprachwissenschaft. Bielefeld und Leipzig, 1919.

Richter, Elise: Impressionismus, Expressionismus und Grammatik. Zeitschr. f. rom. Philologie 47 (1927), 349 ff.

Schürr, Friedrich: Sprachwissenschaft und Zeitgeist. „Die neueren Sprachen", 1. Beiheft, Marburg, 1925.

Sperber, Hans: Ueber den Affekt als Ursache der Sprachveränderung, Halle, 1914.

— Einführung in die Bedeutungslehre, Bonn und Leipzig, 1923.

v. Wartburg: Grundfragen der etymologischen Forschung. Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 7 (1931), S. 222 ff.

Zobel, Arthur: Die Verneinung im Schlesischen. „Wort und Brauch", 18, Breslau, 1928.

II. Psychologie:

Grossart, Friedrich: Gefühl und Strebung. Archiv f. d. ges. Psychologie, I.79 (1931), S. 385 ff; II.81 (1931), S. 49 ff.

Kainz, Friedrich: Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip. Zeitschr. f. angew. Psychologie, Beihefte 33. 1924.

Kohnstamm, Oskar: Erscheinungsformen der Seele, München, 1927.

Die Lüge, hg. Otto Lipmann und Paul Plaut, Leipzig, 1927.

Müller-Freienfels: Metaphysik des Irrationalen, Leipzig, 1927.

Spranger, Eduard: Psychologie des Jugendalters, Leipzig, 1927.

Stern, William: Die menschliche Persönlichkeit, Leipzig, 1923.

Wolff, Gustav: Leben und Erkennen, München, 1933.

III. Stilistik und Poetik.

Deutschbein, Max: Neuenglische Stilistik, Leipzig, 1932.

Engel, Eduard: Deutsche Stilistik ,Leipzig und Wien, 1911.

Erdmann, Karl Otto: Die Bedeutung des Wortes, 4. Aufl., Leipzig, 1925.

Gerber, Gustav: Die Sprache als Kunst, 2 Bände, Bromberg, 1871.

Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung, Bd. I, Marburg, 1927.

Schneider, Wilhelm: Ausdruckswerte der deutschen Sprache, Leipzig, 1931.

Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik, 2. Aufl., München, 1924.

Utitz, Emil: Geschichte der Aesthetik, Berlin, 1932.

Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Berlin, 1924.

IV. Shakespeare-Literatur:

Brandes, Georg: William Shakespeare, Paris und Leipzig, 1895.

Gundolf, Friedrich: Shakespeare. Sein Wesen und Werk, 2 Bde., Berlin, 1928.

Hochgesang, Michael: Wandlungen des Dichtstils. München, 1926.
Hudson, H. N.: Shakespeare, his life, art und characters, 2 Bde., Boston, 1872.
Sarrazin, Gregor: Aus Shakespeares Meisterwerkstatt, Berlin, 1906.
Vischer, Friedrich Theodor: Shakespeare-Vorträge, 6 Bde., Stuttgart, 1899ff.
Wolff, Max J.: Shakespeare. Der Dichter und sein Werk, 2 Bde., München, 1913.

Die Shakespeare-Stellen sind zitiert nach: „The Cambridge Shakespeare", ed. William Aldis Wright, London und New York, 1894.

Lebenslauf.

Ich bin am 21. III. 1909 als Sohn des Kaufmanns Salo Perle, jüdischer Konfession, in Breslau geboren. Von 1915—1918 besuchte ich die katholische Realschule, dann trat ich in die Sexta des König Wilhelmsgymnasiums ein, wo ich Ostern 1927 die Reifeprüfung ablegte. Ich studierte Englisch, Geschichte und Erdkunde, und zwar 1927/28 in Breslau, 1928/29 in Köln, 1929/30 hörte ich Vorlesungen am University College in London. Seit SS. 1930 studierte ich wieder in Breslau. — Meine Lehrer waren die Professoren: Aubin, Baur, Friederichsen, Geisler, Hasebroek, Havers, Heinemann, Horn, Jones, Kaehler, Koebner, Kornemann, Reincke-Bloch †, v. Schaubert, Schöffler, Spahn und Ziekursch. Mein besonderer Dank gilt den Herren Professoren Horn und Havers, durch deren Arbeiten und Vorlesungen vorliegende Dissertation angeregt und gefördert worden ist.